

Le dune di Scheveningen. Fine e reinvenzione del paesaggio

Original

Le dune di Scheveningen. Fine e reinvenzione del paesaggio / Robiglio, Matteo. - In: ARC. ARCHITETTURA RICERCA COMPOSIZIONE. - 3:(1998).

Availability:

This version is available at: 11583/1911779 since:

Publisher:

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Architettura Ricerca Composizione

RASSEGNA
DEI DOTTORATI ITALIANI
IN PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA E URBANA

FIRENZE
GENOVA
MILANO
NAPOLI 1
NAPOLI 2
PALERMO
PESCARA
ROMA
TORINO
VENEZIA

QUADRIMESTRALE
ANNO PRIMO
NUMERO TRE
MAGGIO 1998
LIRE 10.000

Paesaggio

Indice

2 **Figure dello sguardo**
a cura di Sara Prosseri

Sissi Castellano
Angela D'Agostino
Matteo Robiglio
Giovanna Ruffino
Claudio Zambrato

6 **Sezioni del territorio**
a cura di Guya Bertelli

Giuseppe Leone
Stefano De Santis
Stefano De Santis
Grazia Francescato
Gianpiero Inelli

10 **Landscaps**
a cura di Cecilia Bolognesi

Martha A. Folger
Bernard Lassus
John Dixon Hunt
Annalisa C. Maniglio
Giuseppe Leone
Grazia Francescato
Nicola F. Braghieri

16 **Forme del tempo**
a cura di Anna Rivetta

Guido Morpurgo
Antonella Contini
Anna Giovannelli
Vittorio Andreotti
Vittorio Andreotti
Lucia Basso

Giuliano Maggiora

Mario Ferrar
Cinzia Piumbo
Antonio Piumbo
Flaviano Maria Lorusso

20 **Opere di montaggio**
a cura di Ilaria Valente

Gianni Fabris
Nicola Valente
Piero Valente
Gandula Rakowicz
Pisana Posocco

24 **Seminario**
a cura di Sara Prosseri

Giovanni Gotti
Antonio Piumbo
Marco Francescato
Marcello Pozzagini
Cesare Ajardi

28 **Abstract**
a cura di Anna Rivetta

Anna Rivetta



C. N. Lohr
de la vie de Christ
L'été de jeunesse
Écriture de Cantabrie
Vue panoramique du pont
de la Loire

Architettura e paesaggi

Ernesto d'Alfonso

Non avrei voluto trattare il tema paesaggio. Temo l'esclusività di chi intende così mettere fuori gioco la cultura dell'architetto e delle nostre scuole di cui conosciamo bene tutte le righe. Ma come sfuggire al proprio tempo? Il tema si impone oggi proprio alle scuole di architettura inevitabilmente colte di sorpresa dalle domande che solleva. E sotto questo nome torna l'ansia spculativa che Benvenuto indicava come esito imprevisto dell'utopia realizzata (si veda "Arc" 2) e ancora più il drammatico confronto con una legittimazione "destabilizzante" (incerta o instabile) del nostro compito sociale di architetti progettisti (Purini nello stesso numero).

D'altra parte, entrando immediatamente in argomento, il paesaggio come "prima" di un "esserci" da cui getto lo sguardo verso di esso è diverso nell'assorta contemplazione del pastore o dell'augure che genera il mito o nella passeggiata del poeta e filosofo che lo racconta in rapporto a sé o dai circuiti delle mura turrite e dalle terrazze dei condomini di cui è panorama o dalle mobili piste delle autostrade della cui separata irriducibile è sfondo. E forse proprio l'acuto sentimento di questa diversità, considerata dal punto di vista estremo dell'aeroplano o del satellite, porta con sé il richiamo a uno stato preumano. Il desiderio di una terra che riposi nel suo stato primordiale, integra, intatta, inesplorata, indifferente all'uomo e non segnata da lui. Persino da non segnare. Di una natura che riposi nello stato della sua Wilderness, ben delineata nel testo di Indelli, Francescato.

Questo proporsi la salvaguardia della natura per scelta, come sostiene a ragione Venturi Feriolo, è un atto intrinsecamente culturale ed estetico che dovrebbe contenersi nell'alveo dell'umanesimo. Mentre si pone in un orizzonte antiumanistico e assume facilmente l'aspetto radicale di voler sottrarre la natura agli uomini, con l'intento evidente di delegittimare il progetto della città, "la costruzione globale di un paesaggio" ... "il passaggio più radicale dallo stato di natura allo stato di cultura", nominando così l'idea di Cattaneo con le parole di Gregotti, citato da Leone in questo stesso numero. Propone quindi il problema del limite al progetto umano di integrazione del mondo nella cultura umana. Un interrogativo etico prima che estetico, il quale perciò non può non essere accolto, ma solo entro quell'orizzonte di umanesimo cattaneiano in cui sono postulate le condizioni cardinali ed esistenziali dell'uomo al mondo. Al di fuori delle quali il questo è insensato.

Comporta infatti un conflitto altrimenti incomprensibile con un altro più primitivo e radicale valore etico di paesaggio come "ritratto della terra abitata", nel senso aristotelico (Politica, VII, 5) di orizzonte da abbracciare in un solo sguardo quale ambito totale entro cui la città si colloca. Il paesaggio naturale come bene da sottrarre alle società umane metterebbe infatti in discussione la città stessa come "luogo" da cui guardare l'orizzonte, come "terra propria" e come "polis" che abita una regione, la popola e la coltiva costruendola come "sua città". Nel sollevare poi questa critica dalla parte dei suoi artificiali e "tecnici" e dalla loro separata che, per la prima volta, pare sollevi chi vi abita dal compito di coltivarla la terra, divenuta strato sottostante, doppiamente "non luogo", benché vi poggino le fondamenta, si avanza, anche se indirettamente, l'ipotesi che la terra non sia poi così necessaria. Questione imbarazzante per chi vede nel sottrarre la natura agli uomini un segno di culto della terra.

Comunque è dalla nuova posizione separata prodotta dalla tecnologia che si solleva l'istanza di un rifiuto dei segni umani. Ciò da quell'universo separato, che ci è oggi indispensabile, dal quale e nel quale proliferano senza limiti cose-segni e cose-consumi. Il rifiuto di segni umani può allora apparire generato dall'opulenza dei consumi che dietro la festa dei segni di un'abitabilità totale celebrata dal comfort, scopre, oltre i rifiuti, un eccesso di presenza e di segno umano che cancella il senso stesso dell'opulenza e della festa. Quella scoperta che Lassus accenna nel fastidio verso un modo maldestro e sguaiato di segnare il mondo, indice di fallimento, almeno estetico, dell'utopia radicale democratica. Ma proprio questo, dalla parte di un'aristocrazia (che si vuole nuova avanguardia) che avverte il fastidio di questa ignoranza, può portare a un altro errore, più pericoloso dell'ignoranza stessa, come segnala lo stesso Lassus, cioè alla pretesa di una natura contemporaneamente intatta, selvaggia e sicura; di una natura salutare, monda di veleni, ridotta all'ideale minerale dell'acqua. L'alimento primario. Una natura senza morte o morte e senza generazione. Celibe come una macchina. E senza corpo.

Dall'idea di un rinnovato culto della terra all'assimilazione di natura e tecnica il passo è ancora troppo breve.

Conta allora, piuttosto, il compito di avanzare all'interno del nostro campo di architetti e ben dentro l'orizzonte umanistico, che mantiene viva la relatività all'uomo, come condizione etica non di dominio, nell'indagine sulle questioni che proprio dall'orizzonte culturale dell'architettura si sollevano nel trattare di paesaggio, soprattutto come risposta positiva a una critica delle città. In questo, vi è consonanza con le posizioni di Hunt e attenzione alle osservazioni di Hargreaves sulla diversità di atteggiamento dei laici, dei nordici o degli anglosassoni e statunitensi. Non mi dilungo.

Da un'ottica europea e dalla posizione intermedia della Francia trarrei alcune favole di Ledoux a illustrazione di un'idea "moderna" e antiumana di abitare la terra. E, in una volontà di plurime alternative, richiamerei Piranesi e Repton, autori tutti, nelle loro immagini, di "progetti" orientati da una critica delle città esistenti verso valori ulteriori.

A essi vorrei intitolare le sezioni che in questo numero raccogliamo. Ricordando che esse sono state nominate attraverso le parole chiave delle ricerche dei nostri dottorandi e illustrate da loro elaborati: esempi di riproposti e commentati nelle diverse sezioni quali indici di direzione delle ricerche in atto.

Le dune di Scheveningen

MATTEO ROBIGLIO

Il 1° maggio 1880 la Société Anonyme du Panorama de La Haye incarica il pittore di marine Hendrik Willem Mesdag per la realizzazione di una *toile panoramique* a olio di soggetto marittimo, 114 metri di circonferenza per 14,6 di altezza. Sono gli anni della seconda "panorama fever", dopo i fasti di inizio secolo. Il progetto è costituire un catalogo panoramico itinerante delle principali località balneari d'Europa. Pochi anni dopo, il fallimento della Société lascia il Panorama Mesdag unico testimone di un'ambiziosa intenzione, che solo la cura e il capitale del suo autore sottraggono al destino della gran parte dei panorami europei.

Il luogo ritratto è per certi versi singolare. È un luogo noto, quotidiano, tema non adatto a un pubblico in cerca di sensazione. Ma c'è dell'altro. Quello stesso anno le autorità municipali presentano un progetto di livellamento della duna per la costruzione di case e alberghi. Mesdag dipinge così un punto di vista ormai perduto, protestando implicitamente contro la

sua distruzione nel perpetuare l'immagine. Ancora, interessa al pittore che l'attenzione del suo pubblico sia rivolta non al soggetto ma alla tecnica, non al tema ma all'esattezza della rappresentazione.

Sullo sfondo di un orizzonte senza confine si disegna il profilo minuto delle figure disposte da una regia attenta a comporre scene di genere. Il gusto del dettaglio coniuga l'interesse per l'aneddoto con il rigore topografico che garantisce il riconoscimento dei luoghi per quello che essi sono, quasi dovesse essere la rappresentazione a fornire l'immagine fedele, depurata dagli accidenti della percezione reale.

Dall'interno del cilindro di vetro piazzato sulla duna - macchina ottica di sua invenzione - Mesdag delinea sulla parete trasparente posizione e dimensione di diversi elementi, in un insieme la cui unità deve reggere un esame minuzioso dei singoli elementi, preminare al piacere del riconoscimento. Lo sguardo è dunque analitico, ed è inclusivo: ogni minima parte del vero deve trovare corrispondenza nella rappresentazione. Il belvedere ricostruito sulla finta duna al centro del tamburo di Zeestraat offre al pubblico il punto di vista del pittore, e insieme un luogo di incontro mondano non dissimile da quelli reali. Lo spettatore diventa parte della rappresentazione stessa, elemento vivo in un diorama altrimenti statico. Lo sforzo di Mesdag di praticare il verosimile del pano-

rama come forma d'arte, accettando le regole di una messinscena per il grande pubblico ma conservando la propria qualità di artista, costituisce un punto non superato, con pochi paragoni in Europa. Pochi anni ancora, e la stagione dei panorami volgerà al termine definitivo. In qualche modo, la grande tela curva dell'Aia celebra non solo la fine del paesaggio di Seinpostduin, ma la morte definitiva, insieme al panorama, del paesaggio stesso: l'ultimo sforzo di cogliere ancora, in un unico sguardo, la forma dei luoghi, e di restituire una rappresentazione insieme accurata ed esteticamente orientata. Sollevando ancora il punto di vista fino a raggiungere lo "sguardo da nessun luogo" dello zenit, la precisione del panorama sarà sostituita dall'oggettività scientifica dell'astrazione cartografica. Il paesaggio, perduto ogni valore conoscitivo, ogni legame con il fare che progetta la modificazione del terreno, rifluisce nella contemplazione, resta genere sentimentale, lungo la linea - minore, per il Novecento - di una ancora romantica *Stimmung* tra natura e animo. Cent'anni dopo, molte altre dune sono state livellate dopo la Seinpost, a marcare le tappe della fortuna di Scheveningen come località balneare. Ai pavilions eclettici della villeggiatura borghese il secondo dopoguerra ha sostituito gli anodini *buildings* della vacanza di massa, cancellando definitivamente il mare e il cielo dall'orizzonte della terra. Un parco si incarica di

preservare la wilderness rimasta, accuratamente esposta al turista che si muove lungo percorsi tanto ben disegnati da far sospettare l'artificio.

Così la proposta del land artist americano John Turrell, chiamato a intervenire nel 1992 dal gruppo Stoom, assume valore di provocazione non dissimile da quello cercato da Mesdag. Dove Mesdag dipingeva una duna distrutta, Turrell ricostruisce una duna mai esistita. Il grande cratere ellittico è anch'esso una rappresentazione del paesaggio e del luogo: rappresentazione che non può che essere costruita attraverso una volontaria astrazione, con l'esclusione dell'intorno attraverso la costruzione di un confine artificiale. *Panorama in the Dunes* non mostra nulla sulla curva della sua parete: la selezione degli elementi è drastica - sabbia, erba di duna, cielo. Lo straniamento del vuoto obbliga lo spettatore a osservare di nuovo la duna con lo sguardo della prima volta, il banale con l'intensità riservata all'ignoto. La sospensione richiede un'esperienza individuale, in solitudine e silenzio. Il tempo non è più quello minuto delle piccole storie, della scena di genere, né quello enfatico della pittura storica: il bordo del cratere misura il tempo non umano della natura, l'alungarsi delle ombre al scendere del sole, il passaggio veloce delle nuvole. Inventato il luogo, questo diventa macchina per vedere, per applicare allo spettatore le osservazioni che Marcel Minnaert, astronomo, aveva



formulato nel suo trattato del 1937 sulla visione della volta celeste. Se sulla cima della Seinpostdün si consumava l'ultimo tentativo di rendere conto di un luogo attraverso l'esattezza della sua rappresentazione, qui la perdita definitiva del luogo obbliga alla reinvenzione della sua essenza e della sua percezione: un paesaggio astratto, costruito con i materiali del paesaggio concreto. Il luogo richiede di essere forzato attraverso una cosciente opera di selezione e riduzione ai suoi fondamenti, per ritornare a offrire la poesia e la verità della propria forma. Il paesaggio torna a essere possibile, ma non è un ritorno innocente: il ritorno alla possibilità del paesaggio passa per una drastica, volontaria ricostruzione.

A fianco della duna artificiale di Turrell, la naturalità forzata delle dune del parco non può che sembrare, paradossalmente, fasulla. Il paradosso sta nell'impossibilità di conservare il paesaggio: esso, semplicemente, non esiste più. Non esiste un altrove, una campagna, un luogo non urbano, una natura da preservare, un'ecologia da salvaguardare. La delimitazione del parco determina una reificazione impropria del paesaggio, ridotto, dopo la sua distruzione, a oggetto di cura maniacale. Quel Witz del paesaggio che Alexander von Humboldt aveva proposto alla borghesia tedesca di fine secolo – una parola che dice insieme la cosa e lo sguardo, in una feconda ambiguità semantica che

mette in gioco ogni volta il soggetto e l'oggetto della rappresentazione – si può oggi risolvere solo sul versante dello sguardo, di uno sguardo "costruttivo" che assuma la forma dei luoghi come domanda aperta, come compito e non come dato. Anche lo sguardo dell'architettura sul paesaggio e dal paesaggio non può che partire dalla coscienza di una perdita immediata, e della constatazione della necessità di una riggettazione. Nel fare questo, si oppone allo sguardo dei saperi codificati del paesaggio, siano essi quelli dei repertori del landscaping di matrice anglosassone, quelli dell'ecologismo banale, quelli della pianificazione paesistica. Non si tratta di polemica disciplinare, quanto di misurare sul campo distanze e differenze.

Occorre riaffermare la legittimità del discorso del paesaggio all'interno del campo dell'architettura. Fare questo non significa riproporre ancora il *genius loci*, il sito, il contesto, le "preesistenze ambientali", in una dialettica virtuosa tra oggetto d'arte e contorno. Il paesaggio può essere assunto dall'architettura solo in una prospettiva radicale, di dissoluzione dell'autonomia dell'oggetto architettonico e non di composizione della frattura tra l'oggetto e lo sfondo su cui si staglia. Questo è la Kijkdun di Turrell, l'individualità oggettiva dell'opera d'arte annullata nel luogo, il luogo ricostruito nella sua totalità come opera d'arte. Ciò che il paesaggio propone all'architettura è un rovesciamento dello

sguardo: l'abbandono della definizione della stereometria del volume tridimensionale, dello spazio convesso della scatola edificata come punto di partenza del progetto, per assumere come tema di lavoro lo spazio concavo del vuoto tra le cose. Solo a partire dal ridisegno di questo *terrain vague* è possibile ripensare gli oggetti dell'architettura abbandonando l'esercizio linguistico, l'elaborazione di un sistema di segni autoreferenziale. Al caleidoscopio dei linguaggi, dei gusti, dei repertori e delle immagini, il paesaggio oppone una permanenza ricostituita e intenzionale. Alle separazioni di discipline, ai confini dei saperi e di razionalità sempre più ristrette, sempre meno capaci di dialogare nel dare forma ai luoghi, il paesaggio oppone la sua irriducibile natura sintetica e comprensiva. Alla temporalità fragile di un'architettura che ha assunto il ritmo concitato della moda, il paesaggio oppone la lunga durata di assetti inscritti pazientemente, con fatica, nel suolo.

La Kijkdun di Turrell è, oggi, l'unico modo di ricostruire la Seinpostdün che Mesdag vedeva scomparire, ed è insieme l'unico modo di cominciare a ripensare, oggi, le dune di Scheveningen: come luogo interamente architettato, in forma di paesaggio •

Un particolare ringraziamento a Jan Wily (Stroom) e Nicolette Wittenberg (Panorama Mesdag) per i materiali gentilmente forniti.

Hendrik Willem Mesdag, *Panorama di Scheveningen*, 1880.

John Turrell, *Panorama in the dunes*, 1992.



Bibliografia

Il ruolo attribuito allo sguardo nell'opera e nella riflessione di Le Corbusier è messo a fuoco in particolare da P. A. Croset, *Occhi che non vedono*, J. P. Giordani, *Visioni geografiche*; P. Soddy, *Le ricchezze della natura*, B. Pedretti, *Il volo dell'etica*, in "Casabella", nn. 531-532, gennaio-febbraio 1987.

La riflessione moderna sul rapporto tra percezione e produzione formale non può che essere riferita ad alcuni testi ben noti agli studiosi di estetica, tra i quali W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1955 (1936); P. Valéry, *La conquista dell'ubiquità*, in *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano 1984 (1928); P. Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, Einaudi, Torino 1990 (1921); P. Klee, *La confessione credente*, in *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959 (1920); M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

Per una panoramica delle diverse posizioni sono sufficientemente esaurienti R. Kohnersmann (a cura di), *Notiz des Sehens*, Reclam, Leipzig 1997; S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

Per le aperture problematiche rispetto al problema dell'etica della percezione a fronte delle trasformazioni indotte dalle nuove tecnologie, si veda P. Virilio, *L'orizzonte negativo. Saggio di cronosociologia*, Costa & Nolan, Genova 1986 e in particolare, dello stesso autore, *Tempo und Sehens. Das Privileg des Auges*, in "Daidalos", n. 47, marzo 1993 (*Weg / Paths*). La costruzione delle identità e delle culture nella società contemporanea a partire dal problema dell'estetizzazione dei comportamenti è invece molto ben delineata in M. Maffessoli, *Nel vuoto delle apparenze. Per un'etica dell'estetica*, Garzanti, Milano 1993; M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997; M. Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991; F. Carmagnola, *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini e associati, Milano 1989.

L'analogo tra metropoli e paesaggio è alla base di numerosi trattati dall'inizio di questo secolo fino ai giorni nostri, tra i quali si segnalano: A. Endell, *Die Schönheit der großen Stadt*, Strecker und Schröder, Stuttgart 1908; W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I "Passages"*, di Parigi, Einaudi, Torino 1986 (1933); S. Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, lo sviluppo di una nuova tradizione, Hoepli, Milano 1941 (1935); R. Barnham, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Costa & Nolan, Genova 1983 (1971); R. Koolhaas, *Delirious New York: A Retrospective Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York 1978; M. Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1986; H. Kolhoff, *Un manifesto irritante*, in "Casabella", n. 564, 1950.

Per una rassegna di questi scritti può essere utile la lettura di: M. Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart*, Endell, Scheffer e Simmel, Officina, Roma 1973; A. Sutcliffe (a cura di), *Metropolis 1890-1940*, Alexandrine Press, Oxford 1984.

Per un approccio critico al tema della costruzione del paesaggio a partire dalla cultura dell'osservatore, si vedano, tra gli altri, J. B. Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven-London 1994 e, dello stesso autore, *Landscape in Sight. Looking at America*, Yale University Press, New Haven-London 1997; A. Corboz, *Ordine spazio, saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 1998.

La messa a punto del panorama e del diorama per rapporto alla costruzione dell'immaginario collettivo sulla città e sul territorio è messa a fuoco, tra gli altri, da: *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Stroemfeld/ Roter Stern, Bonn 1993; S. Oettermann, *Das Frankfurt am Main 1880*, (S. P.).

Bibliografia redatta sulla base dei contributi di S. Castellano e A. D'Agostino, M. Robiglio, F. Toppetti, C. Zanirato.